



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Improvisation**

Zanetti, Sandro

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-88873>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Zanetti, Sandro (2014). Improvisation. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen. Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 220-232.

# 11 Improvisation

Sandro Zanetti

Improvisation ist die Kunst, etwas ohne Vorbereitung, also aus dem Stegreif oder ad hoc, dar- oder herzustellen. Im Bereich der Literatur kann der Begriff der ‚Improvisation‘ sowohl den Prozess der Herstellung eines Textes als auch das Ergebnis oder die Form einer improvisierten Sprachhandlung als Kennzeichen eines Werkes meinen. In der Regel geschehen Improvisationen vor einem Publikum, so dass die Zeit der Rezeption mit jener der Produktion bzw. Darstellung in eins fällt. In einem weiteren Sinne können unter ‚Improvisationen‘ aber auch Handlungen insgesamt bezeichnet werden, bei denen die Ungewissheit über den Handlungsausgang wesentlich ist (vgl. Gröne u. a. 2009 sowie Kurt u. a. 2007). Entscheidend ist dann nicht die simultane Beobachtbarkeit des ad hoc erfundenen Textes oder der aus dem Stegreif entwickelten und vorgeführten Handlung, sondern der Umstand, dass auch im Falle einer späteren Rezeption durch eine etwaige Dokumentation des Improvisationsaktes bzw. seiner Ergebnisse die Ungewissheit über den Ausgang noch spürbar bleibt.

Vom Wort her – *improvisus* – ist das ‚Improvisierte‘ das ‚Nicht-Vorhergesehene‘. Dieses ist entweder Anlass oder Effekt einer Improvisation – oder beides trifft in einem Improvisationsakt aufeinander und wird gegebenenfalls gezielt in eine Bewegung der Rekursivität versetzt. Bildet das Unvorhergesehene primär den Anlass einer Improvisation, dann besteht der Improvisationsakt meistens in einer Handlung, die, wie in der antiken Rhetorik konzeptualisiert (vgl. Quintilian 2000), darauf abzielt, mit durchaus routinierten, erlernbaren und nicht unbedingt überraschenden strategischen bzw. künstlerischen Mitteln eine Notlage zu beheben oder einen Ausweg aus einer verfahrenen oder schlicht herausfordernden Situation zu finden. Es geht dann darum, auf ein gerade eingetretenes unvorhergesehenes Ereignis improvisierend zu *reagieren*. Ist hingegen das Unvorhergesehene, soweit das überhaupt geht, Zielpunkt einer Improvisation, dann hebt der Akt der Improvisation, wie etwa in den Aktionen der Situationisten (vgl. Debord 1955; 1958), eher darauf ab, aus routinierten Abläufen auszubrechen, um etwas möglichst Überraschendes oder Neuartiges *hervorzubringen*. Im Einzelfall hat man es meist mit Mischverhältnissen dieser beiden Formen von Improvisation zu tun – im Bereich der Kunst ebenso wie im Alltag, wenn es darum geht, improvisierend zu handeln.

Bei allen Unterschieden in den konkreten Ausgestaltungen zeichnen sich Improvisationsakte prinzipiell dadurch aus, dass es sich um dezidiert momentane, um situationsbezogene Akte handelt: Improvisationen finden im Moment statt, sie setzen bei ihm an, wirken aber auch auf ihn zurück. In ihrer momentanen Aus-

richtung sind Improvisationen durchaus flüchtige Ereignisse. Wären sie jedoch schlechthin flüchtig, könnten sie weder wahrgenommen werden, noch könnten sie sich als Akte überhaupt formieren. Zu jeder Improvisation, die als solche kenntlich wird, gehört deshalb eine Vor- und Nachgeschichte, und diese ist nicht denkbar ohne Instanzen der Vermittlung: der Vorbereitung, Übertragung, Vermittlung, Rezeption.

Spricht man von *literarischen* Improvisationen, dann fällt der mediale Aspekt besonders ins Gewicht, denn improvisierte Literatur kann es nur dort geben, wo zumindest die *Möglichkeit* einer simultanen oder späteren Verschriftlichung und somit die Möglichkeit einer (wenn auch nur temporären) medialen Sistierung dem Akt der Improvisation selbst bereits inhärent ist – auch wenn im Akt einer tatsächlichen Verschriftlichung der momentane Charakter einer Improvisation wieder verloren geht oder sich zumindest transformiert. Letzteres lässt sich etwa an der besonders in Italien vom 16. bis 18. Jahrhundert praktizierten Form der Volkskomödie und des Stegreiftheaters, der *Commedia dell'arte*, gut nachvollziehen (→ II.12 c/d Theateraufführung): Die erst im 18. Jahrhundert einsetzende Verschriftlichung der ursprünglich habituell und mündlich tradierten Spielformen bedeutete gleichzeitig die Archivierung einer Tradition, die nun einerseits als *Thema* der Literatur fortlebte, andererseits eine Veränderung der *Spielpraxis* nahelegte, musste diese doch fortan verstärkt ihre Präsenzeffekte nutzen, um gegenüber der in Schriftform vorliegenden Literatur ihren spezifischen Mehrwert ausspielen zu können.

Es ist zu vermuten, dass das medial begründete zwiespältige Verhältnis dominant schriftbasierter Literatur gegenüber der Emphase des Momentanen, Ereignishaften und Beweglichen mit dazu beigetragen hat, dass Literatur nicht zu den klassischen Improvisationskünsten – wie das Theater (vgl. Frost/Yarrow 1990; Johnstone 1979), die Musik (vgl. Bailey 1980) oder der Tanz (vgl. Lampert 2007) – zählt. Dazu kommt, dass die Herstellung von Literatur, der Schreibprozess im Besonderen, in der Regel nicht in der Öffentlichkeit stattfindet. Zu fragen bleibt jedoch, ob nicht gerade die Literatur, die sich gegenüber dem Theater, der Musik oder dem Tanz verstärkt im Kontakt mit einem verhältnismäßig beharrlichen Medium, der Schrift, abspielt, einen geeigneten Einsatzpunkt für die *Analyse der medialen Grundlagen* von Improvisationsprozessen auch jenseits schriftlicher Fixierung bietet. Denn Improvisationen, auch wenn sie sich nicht im, ausgehend von oder im Hinblick auf das Medium der Schrift abspielen, verweisen doch selbst in ihrer Flüchtigkeit stets noch auf ein relativ stabiles und in dieser Hinsicht zumindest schriftähnliches Repertoire an Gesten und Artikulationsformen, auf die im Improvisationsakt kombinatorisch zurückgegriffen wird. Gleichzeitig stellt eine jede Improvisation durch ihre eigene Artikulationsform bereits die Möglichkeit einer Dokumentation (der wiederum Schriftcharakter zugestan-

den werden kann) zumindest in Aussicht – wenn sie darin im Einzelfall ihre konzeptuelle Stoßrichtung auch verfehlen mag.

Gäbe es den Rückgriff auf ein Repertoire an bekannten Artikulationsformen nicht, wären Improvisationen schlechthin unverständlich und als solche auch nicht zu erkennen. Gäbe es die Möglichkeit einer Dokumentation nicht, selbst wenn diese vorläufig nur in der Erinnerung eines Rezipienten stattfinden sollte, könnte es keinerlei Wissen von einer tatsächlich realisierten Improvisation geben. Zudem sind Improvisationen, wenn sie simultan als solche wahrnehmbar sein sollen, auf Rahmungen angewiesen, die sie *als* Improvisationen kennzeichnen und ausweisen. Mit diesen drei Aspekten – Repertoire, Rahmung und Dokumentation – sind zugleich die medialen Stationen markiert, die für Improvisationen prinzipiell kennzeichnend sind, und zwar unabhängig davon, ob das Unvorhergesehene für eine Improvisation eher als Anlass oder als Effekt bedeutsam wird. Der Aspekt der Rahmung ist wichtig, macht er doch deutlich, dass Improvisationen in der Regel nicht von sich aus als solche erkennbar sind.

Nur ein naives Verständnis von Improvisation wird die naheliegende Opposition zwischen spontaner Erfindung und professioneller Reproduktion einer memorierten Vorlage ohne Weiteres akzeptieren. Damit ist nicht gesagt, dass es nicht Fälle gibt, in denen die Unterscheidung leichter zu ziehen ist – beispielsweise wenn die Aufgabenstellung, auf die eine Improvisation reagiert, für jemanden schlicht nicht bekannt sein kann, die daraus resultierende Improvisation aber erkennbar mit situationsbezogenen, nicht memorierbaren Einsätzen operiert. Doch bleibt die Grundsätzlichkeit des Unterscheidungsproblems als solche ernst zu nehmen, da das Problem nicht nur auf eine methodische Schwierigkeit im Umgang mit Improvisationen aufmerksam macht, sondern gleichzeitig die Möglichkeit bietet, diese Schwierigkeit als konstitutiven Bestandteil von Improvisationsprozessen auszulegen (vgl. Derrida 1998 sowie dazu Borgards 2010). Improvisationsprozesse wären demnach genau als diejenigen Handlungsweisen zu bestimmen, bei denen nicht letztgültig auszumachen ist, was an ihnen spontan ist und was nicht, *ohne* dass durch diese konstitutive Unentscheidbarkeit die Frage als solche und die unterschiedlichen Antworten, die man auf sie geben kann, nichtig würden.

Mit der Frage nach der Rahmung ist gleichzeitig das Problem berührt, woraus denn im Falle einer literarischen Improvisation der ‚Text‘, der durch die Rahmung mit bestimmten Zuschreibungen und Bedeutungen versehen wird, besteht: Steht die Rahmung für die Eingebundenheit des improvisierten Textes in einen kommunikativen Kontext (etwas wird *als* ‚Improvisation‘ für ein Publikum angekündigt oder nachträglich kenntlich gemacht), und macht somit die Rahmung eine Sprachhandlung zu einem improvisierten ‚Werk‘ im kommunikationstheoretischen Sinne (wobei die Signale einer solchen Rahmung auch irreführend ge-

setzt werden können), zeichnet sich der ‚Text‘ einer Improvisation je schon dadurch aus, dass er, weil er dem Bereich der Sprache angehört, in seinem Zeichencharakter nicht grundsätzlich neu erfunden werden kann, gleichzeitig aber doch Variabilität und Neuheit in diesem Sinne zulässt. Zwischen diesen beiden Polen, der Verhaftung im Überlieferten und der (vornehmlich kombinatorisch zu denkenden) Offenheit für Neues, bewegt sich der improvisierte ‚Text‘, wobei sich die Improvisation sowohl schreibend als auch mündlich vortragend realisieren kann.

‚Text‘ und ‚Werk‘ können im Hinblick auf Improvisationsprozesse grundsätzlich nur momentane Zustände bezeichnen, es sei denn, man öffnet die Begriffe so weit, dass sie den jeweiligen Entwurfsprozess (von Text und Werk) meinen, was immerhin möglich ist: der ‚Text‘ als Prozess der Artikulation und Transformation von Sprachelementen, das ‚Werk‘ wiederum als Arbeit an der kommunikativen Rahmung eines Textes. Allerdings werden Improvisationen, auch literarische, traditionellerweise gerade *nicht* als ‚Werke‘ bezeichnet, und lässt man sie als ‚Texte‘ gelten, geschieht dies bereits mit einem Zögern. Die Abgrenzung vom ‚Werk‘ oder vom ‚Text‘ geschieht in solchen Fällen jedoch vor allem aus funktionalen Gründen: Ein restriktiver, statischer, auf Abgeschlossenheit der ästhetischen Gestaltung zielender Werkbegriff oder ein in ähnlicher Weise auf Fixierbarkeit und Gültigkeit reduzierter Textbegriff werden in Anschlag gebracht, um dagegen das Prozessuale, Momentane und Vergängliche einer Improvisation zu betonen. Eine solche funktionale Einengung des Werk- bzw. Textbegriffs scheint allerdings weder historisch noch systematisch wirklich gerechtfertigt. Denn Werke sind – auf der Ebene ihrer Kennzeichnung *als* ‚Werke‘ ebenso wie auf der Ebene ihrer faktischen Erarbeitung – stets Ergebnisse oder Effekte von Konstitutionsprozessen, so wie auch ‚Texte‘ über sprachlich-technische Herstellungsverfahren, diskursive Praktiken, Zuschreibungen und Benennungen erst als solche entstehen bzw. kenntlich werden.

Daraus lässt sich folgern, dass das Zögern, Improvisationen bedenkenlos als ‚Werke‘ oder als ‚Texte‘ zu bezeichnen, zwar durchaus gute Gründe hat: Improvisationen entstehen und vergehen, sie fügen sich nicht unbedingt zu einem ‚Text‘ oder ‚Werk‘, können aber gleichwohl von Texten und Werken ausgehen oder in sie eingehen, zu Texten oder Werken werden oder als solche vergehen. Dabei können die mit diesen Konstitutions- und Dekonstitutionsprozessen verbundenen Dynamiken auch so verstanden werden, dass sie in einem ganz konstruktiven Sinne Anlass geben, die Grenzen traditioneller Werk- und Textbegriffe ausgehend von der Analyse konkreter Improvisationsprozesse zu befragen und in ihrem jeweiligen diskursiven Status zu verdeutlichen. Improvisationen machen darauf aufmerksam, dass die auf sie angewandten Begriffe auf ihre Weise ebenso wie die durch diese Begriffe versuchsweise erfassten Einheiten (Texte und Werke)

Effekte von Konstitutionsprozessen sind, zu denen sich die entsprechenden literarischen Praktiken und Ergebnisse selbst wiederum mehr oder weniger kritisch bis affirmativ verhalten können.

Improvisationen sind momentane Akte, deren Beobachtbarkeit und somit auch deren Überlieferbarkeit grundsätzlich nur punktuell gegeben sein können. Damit ist erneut die zentrale Frage nach der Medialität von Improvisationsprozessen berührt. Gerade weil Improvisationen neben ihren beharrlichen Elementen stets auch flüchtige Momente in sich tragen, kann auch die Frage nach der Medialität nur unter Berücksichtigung des *jeweiligen* Zustands oder Ereignismoments einer Improvisation beantwortet werden. Neben der Zeitlichkeit (wird eine Improvisation erst angekündigt, findet sie im Moment statt, oder hat man es bereits mit einer Dokumentation oder Fiktionalisierung zu tun – und welche Zeiten werden im Improvisationsakt selbst aufgerufen?) sind es zudem die spezifische Räumlichkeit (wie wird die Grenze zwischen der Produktions- und der Rezeptionsseite markiert bzw. subvertiert, wie wird der Raum der Improvisation insgesamt eingeteilt und geordnet, auf welche weiteren Räume wird zudem verwiesen?) und Körperlichkeit (wer ist bei einer Improvisation anwesend oder abwesend, wer tritt in den Vordergrund, wer zurück, welche Gesten werden vollzogen, welche Rollenverteilungen stellen sich ein?) sowie die Frage nach der Instrumentalität (welche Technik gelangt zum Einsatz?) und Semiotizität (welche Art von Zeichensystem wird verwendet, in welchem Genre bewegt sich der Prozess, auf welche Vorkenntnisse rekurriert er?), die eine Analyse der Medialität von Improvisationsprozessen zu berücksichtigen hat.

Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Körperlichkeit, Instrumentalität und Semiotizität sind als *produktionsästhetisch* bedeutende Faktoren wiederum aus der jeweils spezifischen *Rezeptionssituation* heraus – und diese mitreflektierend – zu analysieren. Denn die Frage nach der Medialität bezieht sich notwendig auf das *Verhältnis* von Produktion und Rezeption, das seinerseits wiederum nicht nur durch Medien bestimmt wird, sondern gleichzeitig Möglichkeiten unterschiedlicher Fokussierung der insgesamt beteiligten Medien eröffnet. Abhängig von der jeweiligen Fokussierung, die in der Rezeption stattfindet, rückt beispielsweise die Figur des Improvisators selbst als Medium in den Vordergrund – oder der gelesene Text einer Improvisation oder der sprachliche Code oder der Raum zwischen Text und Leser bzw. Zuhörer etc. Die Bandbreite dessen, was bei einer Improvisation, je nach Fokussierung, als ‚Medium‘ infrage kommt, ist also beträchtlich. Dabei liegt der Sinn einer Ausweitung des Aufmerksamkeitsbereichs, die der Fokussierung zuvorkommt, selbstverständlich nicht in der Auflösung jeglicher Grenzen eines heuristisch ertragreich verwendbaren Medienbegriffs, sondern sie liegt einzig darin, deutlich zu machen, dass gerade eine Analyse von Improvisationsprozessen das Erfordernis mit sich bringt, die Eigenart der jeweils bestimmenden medialen

Faktoren in einer Situation, zu der auch die Rezeptionssituation gehört, zu erkennen und somit zum Teil der Reflexion werden zu lassen.

In historischer Hinsicht kommt dem Medium des Textes eine besondere Bedeutung zu, hat man es doch im Hinblick auf vergangene Improvisationen grundsätzlich nie mit dem Ereignis ‚selbst‘, sondern immer nur mit medialen Vor- oder Nachbereitungen davon zu tun. Das gilt auch für visuelle Darstellungen von Improvisationsprozessen, die sich in der Regel auf die entsprechenden Akteurinnen und Akteure konzentrieren (Skizzen, Gemälde, ab dem 19. Jahrhundert dann auch Photographien). Seit der Erfindung des Films bis hin zum Computer haben sich die Möglichkeiten der Dokumentation (und Provokation) von Improvisationsprozessen zudem noch vervielfältigt. Auf der Ebene des Diskurses ist es jedoch nach wie vor das Medium des Textes, das für die Beschäftigung mit Zeugnissen improvisatorischer Praxis einschlägig ist. Ohne Texte könnte man jedenfalls von vergangenen Improvisationen gar nichts wissen, wobei das aus den Texten zu gewinnende Wissen grundsätzlich – und zwar bereits von der Anlage der Texte her, also durch das Was und Wie des Gesagten und Nichtgesagten – nicht frei von Interpretation ist. Eine gegenwärtige Analyse von Improvisationsprozessen reiht sich, so gesehen, stets ein in eine Kette bereits bestehender Interpretationen, die ihrerseits der Deutung wiederum offen stehen.

Da überlieferte Texte im Hinblick auf bestimmte Improvisationen – kulturell gefestigte Improvisationspraktiken und -konzepte oder ganz bestimmte Improvisationsereignisse – gerade in ihrem medialen Status ganz unterschiedliche Funktionen ausüben und einnehmen können, ist es sinnvoll, in einer historisch interessierten Textanalyse diese Funktionen als Möglichkeiten auch im Blick zu behalten, so dass die jeweilige Eigenart der untersuchten Texte ebenso wie der korrespondierenden Improvisationsereignisse auch besser eingeschätzt werden kann. Im Wesentlichen können hier sechs Typen unterschieden werden: 1) Texte als *Spuren* von Improvisationen (inhaltlich und/oder formal), 2) Texte als *Vorlagen* (Material- oder Formgrundlagen) für Improvisationen, 3) Texte als *Berichte* über (vergangene oder gerade stattfindende) Improvisationen, 4) Texte als *Anleitungen* für Improvisationen, 5) Texte als *Fiktionalisierungen* von Improvisationen, 6) Texte als *Analysen* von Improvisationen. Je nach Überlieferungslage kann hier anstatt von ‚Texten‘ auch von ‚Werken‘ oder – wenn es sich nur um flüchtige Notizen oder dergleichen handelt – von ‚Entwürfen‘ die Rede sein. Entscheidend ist an dieser Stelle nur, dass sich vermutlich sämtliche historisch überlieferte Texte, Werke oder Entwürfe, auf die man sich in seiner Auseinandersetzung mit Improvisationen weiterführend beziehen kann, in diese Typologie einfügen lassen. Für gegenwärtige Prozesse wären schließlich 7) der Text bzw. das Werk oder der Entwurf selbst als mediales *Ereignis* der Improvisation hinzuzählen – ein Ereignis allerdings, das, sobald es in den Diskurs der literarischen Kommunikation eintritt,



wiederum einem der genannten anderen sechs Typen zuzuordnen sein wird. Dabei kann es auch zu Überschneidungen kommen.

Die historisch frühesten Zeugnisse von Improvisationen sind in Texten zu finden, die zum ersten Typus gehören – dem Typus, der am meisten zu Spekulationen einlädt, gleichzeitig aber auch zu den aufschlussreichsten und interessantesten gehört. So wird man überall dort, wo sich ein Übergang mündlicher Erzähltraditionen in schriftliche Überlieferung abzeichnet, mit improvisatorischen Elementen zu rechnen haben, also mit *Spuren* von Improvisationen. Diese Spuren können sowohl inhaltlicher als auch formaler Art sein. So geben die homerischen Gesänge, die immer schon als weitgehend improvisierte Gesänge gegolten haben, trotz oder gerade wegen ihrer Umwandlung in Schriftsprache im 8. Jahrhundert v. Chr. noch Aufschlüsse über Grundprinzipien improvisatorischer Praxis. Die aktuell diskutierten Thesen in der Homer-Forschung orientieren sich einerseits an der Metrik (dem Hexameter) als Strukturierungshilfe beim simultanen Produzieren von Versen, andererseits an fest gefügten und entsprechend gut memorierbaren Wortabfolgen, die als formelhafte Elemente jeweils am Satzanfang stehen (etwa im Zusammenhang mit Tötungsszenen). Letztere dürften mit dazu beigetragen haben, dass der Sänger im Verlauf seines improvisierten Vortrags (→ II.11) immer wieder auf sicheres Terrain zurückgelangen konnte. Auf diese Weise wird es ihm jedenfalls möglich gewesen sein, Zeit zu gewinnen, um – im Verbund mit der metrischen Struktur – für den zu schildernden Fortgang eines Geschehens die passenden Worte zu finden (vgl. Latacz 1994).

Die häufigen formelhaften Wendungen gerade zu Beginn einzelner Verse machen die Deutung plausibel, wonach diese Wendungen als Überreste einer improvisatorischen Praxis zu lesen sind. Aufschlussreich ist dabei auch die Einsicht in die durch die Formeln veranschaulichte relative Persistenz bestimmter Merkmale einer mündlichen Improvisationspraxis. Das häufige Vorurteil einer schriftfixierten Sprachauffassung, wonach die mündliche Praxis wandlungsfähig, wechselhaft und flüchtig sei, muss gerade im Hinblick auf den improvisierten mündlichen Vortrag zurückgewiesen werden. Eher ist davon auszugehen, dass nachhaltige Wandlungen und Bewegungen in der kommunikativen Praxis – und somit auch in der improvisatorischen Praxis – durch den Übergang und den Kontakt sowie die dadurch jeweils bemerkbar werdende spezifische *mediale Inkommensurabilität* zwischen unterschiedlichen Kommunikationsformen zustande kommen.

In der homerischen Dichtung wird Improvisation an jenem in seiner Bedeutung kaum zu überschätzenden kultur- und mediengeschichtlichen Umschlagpunkt spürbar, an dem es mit der europäischen Literatur – dezidiert verstanden als Form *schriftlicher* Kommunikation – erst richtig beginnt. Davon ausgehend lässt sich Improvisation allerdings auch prinzipiell als eine Art Vorform geschrie-



bener Dichtung verstehen. Der Akzent liegt bei einem solchen Ansatz auf dem Improvisieren als einer Tätigkeit des Ausprobierens, des Austestens und Auskundschaftens *möglicher* Formen, aus denen sich dann wie im Falle geschriebener Dichtung *bestimmte* Formen herauskristallisieren. Eine solche Sicht der Dinge mag vielleicht auf die homerischen Gesänge aufgrund ihrer gerade hervorgehobenen beharrlichen Elemente, so wie sie in den formelhaften Wendungen und in der Metrik zum Ausdruck kommen, nicht ganz zutreffen. Aber im Ansatz ist die Beobachtung doch insofern weiterführend, als sie darauf aufmerksam macht, dass Improvisationen in historischer Hinsicht doch sehr oft als Vorformen geschriebener Dichtung bezeugt sind, wobei sich diese Spur, ausgehend von der Antike, weiterverfolgen lässt: von der nachträglichen Verschriftlichungen etwa von primär mündlich überlieferten Dichtungen im Mittelalter bis hin zu jenen Phänomenen der Gegenwartsliteratur, die improvisierend beispielsweise in Form von Blogs stattfinden, um danach wiederum in eine Druckversion transformiert zu werden – wobei hier die Bewegung auch in umgekehrter Richtung denkbar ist.

Mit Blick auf die Dichtung seiner Zeit hat Aristoteles in seiner *Poetik* besonders den Charakter der Vorform von Improvisationen betont, und zwar historisch wie individuell. Damit verband sich für Aristoteles auch eine Wertung: Improvisation ist gut und nötig, aber nur für Anfänger, Fortgeschrittene sollen sich von ihr emanzipieren, so wie die Dichtung sich auch historisch allmählich von ihren improvisatorischen Ursprüngen gelöst haben soll (vgl. Aristoteles 1991, S. 12–14; *Poetik* 1448b [20]). Improvisation ist in dieser Perspektive der Weg, Dichtung – in ihrer medial durch Schrift fixierten und ausgehend davon wiederum les- und auf-führbaren Form – das Ziel. Genau umgekehrt verläuft die Wertung der Improvisation in Quintilians *Institutio oratoria*, seinem *Lehrbuch der Redekunst*: Hier ist die Improvisation – und nun gerade aufgrund ihrer Freiheit gegenüber der Fixierungsqualität der Schrift – nicht der Weg, sondern das Ziel. Der volle Ertrag des Studiums zeige sich in der Fähigkeit zur Improvisation, und diese Fähigkeit solle ihrerseits nicht etwa durch freies Ausprobieren, sondern durch harte Übung erreicht werden (vgl. Quintilian 2006, S. 529; *Institutio Oratoria* X,7,1). Man improvisiert nicht, um die Regeln der Kunst allmählich besser zu beherrschen, sondern übt sich in der Befolgung von Regeln, um letzten Endes besser improvisieren zu können. Die Vorzeichen sind also vertauscht.

Der Unterschied dürfte weitgehend dadurch zu erklären sein, dass Aristoteles und Quintilian unterschiedliche Genres im Sinn haben: Dem einen geht es um Dichtung, und diese soll bestimmten Regeln folgen, dem anderen geht es um öffentliche Redeakte überhaupt, vor allem aber um die Gerichtsrede, und diese soll sich dadurch auszeichnen, dass auch unerwarteten Einwürfen und Argumenten in angespannten Situationen rhetorisch flink und situationsgerecht begegnet werden kann (vgl. Zanetti 2010). Die Grenzziehungen zwischen den beiden Gen-

res, Dichtung und Gerichtsrede, werden jedoch sofort brüchig, wenn man sich die weiteren Stationen in der Geschichte der Konzepte zu vergegenwärtigen versucht, mit denen oder aus denen heraus Improvisation gedacht und – das ist aufgrund der Quellenproblematik schwieriger zu beurteilen – auch praktiziert worden ist.

Für weite Strecken der mittelalterlichen Literatur gilt zunächst, dass der Diskurs über Improvisation allenfalls indirekt oder implizit verläuft. Für die Troubadour-Dichtung, die in der Forschung oft ohne Zögern zur improvisierten Dichtung gerechnet wird, ist eine spontane Produktion sogar eher unwahrscheinlich (vgl. Rieger 1990). Anders verhält es sich mit der in der Renaissance entwickelten *Commedia dell'arte*. Hier steht zwar auf Grundlage relativ starrer Charaktervorgaben der improvisatorische Charakter außer Frage. Doch steht gleichzeitig fest, dass die primär mündlich und durch praktische Ausübung weitervermittelte Form der Improvisation nicht oder allenfalls mit Verspätung zu einer expliziten Thematisierung der Konzepte führte, denen die Praxis folgte oder die aus ihr hervorgingen (vgl. Henke 2002). Eher ist es so, dass die erst im 18. Jahrhundert beginnende Verschriftlichung jener Stegreifstücke der *Commedia dell'arte* aus dem 16. und 17. Jahrhundert und die schriftliche Ausformulierung der entsprechenden Rollen und Konzepte eine deutliche Konterkarierung mit sich brachten, wenn nicht gar das Ende dieser Tradition bedeuteten.

Gleichzeitig nehmen die in Schriftform vermittelten Reflexionen über Improvisation im Laufe des 18. Jahrhunderts deutlich zu und beginnen ebenso, zumindest auf der Ebene der Theoriebildung, die literarische Praxis mitzubestimmen (vgl. Esterhammer 2008). So erfährt die Improvisation schließlich in der Literatur der Romantik eine außerordentliche und explizite Aufwertung, die ganz und gar in Kontrast zur aristotelischen Einstufung der Improvisation als Anfängerkunst steht und gleichzeitig den Gegensatz von natürlicher Begabung und freier Kunstausübung versus regelkonformer Literaturproduktion reflexiv auszumessen half. Dagegen zeichnet sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts im Bereich der Jurisdiktion und ihrer Rhetorik eine ebenso deutliche Differenz zu Quintilian ab, der die Improvisation noch als Krönung der rhetorischen Fähigkeiten preisen konnte. Die Gesetzgebung zielt nun zunehmend darauf ab, Unvorhergesehenes selbst in Detailfragen durch standardisierte Verfahren nach Möglichkeit vorab, also vor einer mündlich geführten Diskussion vor Gericht, auszuschließen. Mit dem Zwang zur Standardisierung der Verfahren im Bereich der Jurisdiktion wurden somit auch der Spielraum und die Notwendigkeit von Improvisationen kleiner – oder er verlagerte sich auf eine andere Bühne: diejenige des Lebens, in dem ein Übermaß an Voraussetzungen wiederum Unvorhersehbarkeit provozieren und somit improvisatorische Fähigkeiten befördern kann.

Das Verhältnis von Jurisdiktion und Improvisation wird ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nun allerdings auf eine für die Literatur selbst prekäre Weise

auf die Probe gestellt durch das in mehreren europäischen Herrschaftsgebieten ab den 1770er Jahren greifende Improvisationsverbot, das frei erfundene Rede – das Extemporieren – insbesondere von den Theaterbühnen verbannen sollte. Jurisdiktion und Dichtung, sofern Letztere sich nicht an einen schriftlich fixierten Text hält, treten in einen Konflikt miteinander. Dieser Konflikt, dessen medial bestimmte Grenzen im Übergang von Vorschrift und freiem Spiel greifbar werden, wird jedoch seinerseits produktiv, indem er nicht nur mit dazu beiträgt, der Konzeption des Genies als *Produktionsinstanz*, die sich scheinbar naturgemäß für seine Erzeugnisse selbst die Gesetze zu geben beginnt, zum Durchbruch zu verhelfen (vgl. Borgards 2009). Improvisation wird in der Folge auch verstärkt *Thema* der Literatur: mit der besonders in der Romantik prominent werdenden Figur des Improvisators (bei Andersen, Hoffmann, Odoevskij, Puškin, Wordsworth, Madame de Staël und vielen anderen) oder, im Falle von Theaterstücken, durch die Integration und Reflexion improvisatorischer Elemente (etwa bei Tieck oder Schiller). Dazu gehören beispielsweise inszenierte Publikumsinterventionen, Klamauknummern oder Spiel-im-Spiel-Variationen, die als solche allerdings durchaus vorgeschriebenen Abläufen folgen (vgl. Honold 2010).

Überspitzt formuliert wird Improvisation in dem Moment zum fast allgegenwärtigen Thema der Literatur und des Theaters, in dem sie mit der juristischen Untermauerung der zunehmend professionalisierten literarischen Kommunikation sowie des bürgerlichen Theaters – der ‚texttreuen‘ Aufführung – faktisch aus dem sicht- und hörbar bleibenden *momentanen* Erfindungsakt verbannt wird. Ähnliches gilt im Bereich der Roman- und Erzähldichtung für die Figur des Improvisators. Diese kam just in dem Moment zu ihrer literarischen Blüte, in dem sie als Phänomen der Alltagskultur besonders in Italien, zu dem Dichter aus dem Norden wie Andersen oder auch Goethe sich stark hingezogen fühlten, im Verschwinden begriffen war oder aber einen Professionalisierungsgrad erreicht hatte, der mit den romantischen Projektionen einer ‚natürlichen‘ Begabung zur Improvisation kaum mehr etwas gemein hatte. Während der Napoleonischen Kriege waren zudem Reisen nach Italien oft kaum möglich, so dass die Begeisterung für die italienischen Improvisatorinnen und Improvisatoren sich zunehmend ausschließlich auf der Ebene der ästhetischen Imagination vollzog (vgl. Esterhammer 2005) – einer Imagination, die in erster Linie in der Projektion und Reflexion eigener literarischer Produktionsphantasien bestand.

Was sich demnach an der Literatur der Romantik studieren lässt, ist die für Improvisationen spezifische Tendenz einer Transgressionsbewegung durch unterschiedliche Medien und Diskurse hindurch. Als Folge von Wahrnehmungen und Erinnerungen werden Improvisationen in geschriebene Literatur verwandelt, als Teil etwa von Beschreibungen realer oder fiktiver Reisen. Oft werden Improvisationen auch nur als angelesene Ereignisse zur Kenntnis genommen und

weitertradiert, wobei sie darüber hinaus auch als Projektions- und Reflexionsmedien der eigenen literarischen Praxis Verwendung finden. Gelegentlich dienen Improvisationsszenen auch als Kontrastfolien, als Beispiele für eine als minderwertig qualifizierte populäre Kunstform, der gegenüber die eigene literarische Praxis als hochwertig und klassisch herausgestellt werden kann. Einmal Schrift geworden, stehen Literatur gewordene Improvisationen in all diesen Fällen wiederum erneuten Bearbeitungen, Aufführungen etc. offen. Letzteres trifft auch auf die allmählich notierten Text- und Rollenbausteine der *Commedia dell'arte* zu, die heute noch Verwendung finden. Darüber hinaus motivierte die Literatur der Romantik auch die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von Dostoevskij und Flaubert über Kafka bis hin zu den Situationisten und ihren Nachfolgebewegungen unternommenen Vorstöße in Richtung einer ‚postgenialen Improvisationspoetik‘: In einer zunehmend als geplant und planbar erscheinenden und empfundenen Welt sollte die Aufgabe der Kunst und Literatur im Sinne eines ethischen Freiheitsgebots gerade darin bestehen, Momente von Unplanbarkeit zu erzeugen (vgl. Zanetti 2010, S. 104–106).

Auch die ab den späten 1910er Jahren betriebenen Schreibexperimente der Surrealisten (*écriture automatique*), die darauf hinauslaufen sollten, möglichst ohne Zielabsichten die einfallenden Eindrücke aufs Papier zu bringen, folgen in ihrer Programmatik noch romantischen Impulsen, die allerdings im Verbund mit Diskursversatzstücken aus dem Bereich der Psychiatrie und Psychoanalyse neu konfiguriert werden. Zudem zeichnen sich die Schreibexperimente aus dem Umkreis der historischen Avantgarden dadurch aus, dass die Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit der produzierten Artefakte programmatischen Charakter erhielten. Der improvisatorische Charakter der Literatur wurde nun nicht mehr allein auf Konzeptebene behauptet oder in der Figur des Improvisators reflektiert, sondern die Verfahren der Herstellung von Literatur wurden nun selbst zu dezidiert situationsabhängigen Verfahren erklärt. Die daraus hervorgehenden provisorischen und zuweilen zufälligen Ergebnisse bedurften wiederum auch keiner Rechtfertigung mehr nach Maßgabe eines klassischen, emphatischen Werkverständnisses, das auf Zeitenthobenheit, Geschlossenheit und Nachvollziehbarkeit abzielte.

Mit der Infragestellung des emphatischen Werkbegriffs und der Zuwendung zu einem prozessualen Werkbegriff (bzw. überhaupt zu einem prozessualen Kunst- und Literaturbegriff) änderte sich auch der Status improvisierter Literatur, die heutzutage in keiner Weise mehr als ‚das Andere‘ der gedruckten Literatur bestimmt werden kann: Zu vielfältig sind die Überlagerungen zwischen prozessorientierten Produktionsweisen (und auch Rezeptionsweisen) und Werk- und Textmedien, die nicht daraufhin angelegt sind, den Prozesscharakter aus ihrer Darstellungsform auszuschließen. So werden im Bereich der aktuellen Netzlitera-

tur (→ II.23) zwar immer wieder auch dauerhafte Fixierungen hergestellt (am deutlichsten, wenn aus betont situationsbezogen erzeugten und auch zeitnah elektronisch publizierten Texten schließlich wieder ein Buch wird, wie im Falle von Rainald Goetz' *Abfall für alle*). Gleichzeitig aber machen gerade die Experimente im Umkreis der Netzliteratur deutlich, dass derartige Fixierungen keine definitiven Fixierungen zu sein brauchen, sondern grundsätzlich erneuten Bearbeitungen und Transformationen offen stehen und zuweilen im Moment ihrer Herstellung bereits wieder vergehen.

Die jüngsten technischen Entwicklungen im Bereich der literarischen Produktion und ihrer Distribution (insbesondere die Möglichkeit, online kostengünstig und schnell zu publizieren; siehe → I.10.f Textreproduktion) machen auf einen Zusammenhang aufmerksam, der für das Verhältnis von Improvisation und Literatur fundamental ist, für das gesamte 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart aber erst noch weiter erforscht werden muss: den Einbezug oder die Abwehr medientechnischer Entwicklungen in die improvisatorische Praxis. Eher als Abwehrstrategien sind dabei jene Improvisationspraktiken zu bezeichnen, die dezidiert auf eine Live-Präsenz der beteiligten Akteure und Zuschauer setzen und Technik allenfalls zur Unterstützung eines entsprechenden Authentizitätseffekts nutzen. Zu zeigen wäre dies etwa am ‚Theatersport‘, also an jener Form des Improvisationstheaters (nach Keith Johnstone), bei dem zwei Mannschaften gegeneinander antreten und um die Gunst des Publikums spielen. Auf offensiven Einbezug insbesondere mobiler Reproduktionstechniken und die Arbeit damit setzen hingegen all jene Improvisationspraktiken, die ihre Poetik oder Ästhetik nicht im Kontrast zum Faktum der Reproduzierbarkeit sehen, sondern im innovativen, ja überraschenden Umgang damit (vgl. Smith und Dean 1997).

Auch zwischen diesen beiden Tendenzen sind wiederum Überlagerungen denkbar. Dabei sind es im Einzelnen genau diese Überlagerungen, an denen sich zeigen wird, wie wichtig die Frage nach dem spezifischen Einbezug von Medien in die improvisatorische Praxis (sowie in die Improvisation *als* Medium) für deren Analyse ist. Dabei dürfte auch im Hinblick auf gegenwärtige Improvisationspraktiken im Kontext digitaler Reproduktions- und Distributionsmedien die Einsicht weiterführend sein, dass als ‚Improvisationen‘ gerade jene kommunikativen Handlungen in ausgezeichneter Weise gelten können, bei denen nicht letztgültig auszumachen ist, welche Anteile an ihnen improvisiert sind und welche nicht, bei denen aber die Unentscheidbarkeit als solche elementarer, d. h. im Hinblick auf die geschaffene Rezeptionssituation integraler Bestandteil ihrer Poetik bzw. Ästhetik ist.

## Literatur

- Aristoteles: *Poetik. Griechisch-deutsch*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1991.
- Bailey, Derek: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Übers. v. Hermann J. Metzler u. Alexander von Schlippenbach. Hofheim 1987 [1980].
- Borgards, Roland: „Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis“. In: *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in den Künsten um 1800 und 1900*. Hg. v. Markus Dauss u. Ralf Haeckel. Würzburg 2009, S. 257–268.
- Borgards, Roland: „Gesetz, Improvisation, Medien. Improvisationsliteratur bei Thomas Mann (Der Bajazzo) und Hugo Ball (Flametti, Cabaret Voltaire)“. In: *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Hg. v. Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter u. Annemarie Matzke. Berlin 2010, S. 41–63.
- Debord, Guy: „Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie“ u. „Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation“. In: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Aus dem Französischen übers. v. Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt u. Roberto Ohrt. Hamburg 1995 [1955 bzw. 1958], S. 17–20 u. S. 48–50.
- Derrida, Jacques: „Joue – le prénom“. In: *Les Inrockuptibles* 11 (1998), S. 41–43.
- Esterhammer, Angela: „The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic Poetics“. In: *European Romantic Review* 16 (2005) H. 2 (April), S. 153–165.
- Esterhammer, Angela: *Romanticism and Improvisation: 1750–1850*. Cambridge 2008.
- Frost, Anthony, u. Ralph Yarrow: *Improvisation in Drama*. Basingstoke 1990.
- Gröne, Maximilian u. a. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2009.
- Henke, Robert: *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*. Cambridge 2002.
- Honold, Alexander: „Freies Spiel und Lebenskunst. Andersens Improvisator“. In: *Romantik im Norden*. Hg. v. Annegret Heitmann u. Hanne Roswall Laursen. Würzburg 2010, S. 105–119.
- Johnstone, Keith: *Improvisation und Theater*. Berlin 2002 [1979].
- Kurt, Ronald, u. Klaus Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2007.
- Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld 2007.
- Latacz, Joachim: „Literarische Improvisation: Funktion, Technik und ‚Aufhebung‘ durch die Schriftlichkeit. Das Beispiel Homer“. In: *Improvisation II*. Hg. v. Walter Fähndrich. Winterthur 1994, S. 143–159.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. Bd. 1: *Buch I–VI*. Darmstadt 2006.
- Rieger, Dietmar: „Chantar‘ und ‚faire‘. Zum Problem der trobadoresken Improvisation“. In: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 106 (1990), S. 423–435.
- Smith, Hazel, u. Roger Dean: *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*. Amsterdam 1997.
- Zanetti, Sandro: „Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen“. In: *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Hg. v. Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter u. Annemarie Matzke. Berlin 2010, S. 95–106.